

A África Brasileira e o Brasil Africano nos enredos carnavalescos¹

Rafael Otávio Dias REZENDE²

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

O artigo pretende analisar as representações construídas sobre a relação entre o Brasil e a África nos enredos das escolas de samba do Rio de Janeiro. Toma por base três carnavais criados e desenvolvidos pelo carnavalesco Milton Cunha, cuja temática envolve a cultura negra, que estabelece um forte elo entre as duas localidades: *Fatumbi, a Ilha de Todos os Santos* (União da Ilha do Governador, 1998), *Agudás: Os que Levaram a África no Coração e Trouxeram para o Coração da África, o Brasil!* (Unidos da Tijuca, 2003) e *Preto e Branco a Cores* (Porto da Pedra, 2007). Procura-se compreender como essas narrativas, inseridas no âmbito da cultura de massa, contribuem para a construção da memória acerca dos laços que constituíram a África Brasileira e o Brasil Africano.

Palavras-chave: carnaval; narrativa; memória; representação do negro.

1- Introdução

Os enredos chamados *africanos* são uma constante no carnaval carioca. Embora sejam classificados como tal, frequentemente eles abordam, na realidade, as relações históricas e culturais que se firmaram entre a África e o Brasil. Dificilmente um enredo que pretende fazer a representação do negro se fixa apenas no Brasil ou na África: os laços são quase sempre reforçados e, assim, os dois cenários abordados.

Para melhor entender como o carnaval narra essas histórias, serão utilizados três enredos criados e desenvolvidos pelo carnavalesco Milton Cunha³: *Fatumbi, a Ilha de Todos os Santos* (União da Ilha, 1998), *Agudás: Os que Levaram a África no Coração e Trouxeram para o Coração da África, o Brasil!* (Unidos da Tijuca, 2003) e *Preto e Branco a Cores* (Porto da Pedra, 2007). Os desfiles não obtiveram boas colocações com o júri oficial, variando entre a 9ª e a 10ª colocação, em virtude de problemas variados que os jurados podem ter encontrado nos quesitos de avaliação. Mas os enredos obtiveram sucesso com a crítica e o público, vencendo o Estandarte de Ouro, prêmio promovido pelo jornal *O Globo*, de melhor enredo em 1998 e 2003.

A análise será feita através das sinopses, que podem ser compreendidas como o texto-mestre do enredo apresentado à imprensa, público e compositores, servindo como orientação na

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jornalista diplomado, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM-UFJF), e-mail: rafaelodr@yahoo.com.br.

³ Milton Reis da Cunha Júnior é carnavalesco, cenógrafo e comentarista de carnaval. Graduado em Psicologia, possui mestrado e doutorado em Letras pela UFRJ, atualmente fazendo pós-doutorado pela EBA-UFRJ.

criação do samba-enredo e no desenvolvimento estético e dramático da apresentação. Pressupondo-se que através das sinopses é possível perceber a proposta narrativa – e considerando a limitação do espaço disponível no artigo –, não se levará em consideração os demais aspectos dos desfiles.

2- Escolas de um povo negro

O antropólogo Darcy Ribeiro comenta que o processo escravocrata que levou milhares de africanos para o Brasil e outros países foi “aquele que mais afetou o destino do gênero humano pelo número espantoso de povos e de seres que mobilizou, desgastou e transfigurou” (1995, p.178). A crença de que os negros eram seres inferiores sustentou a atitude dos europeus.

[...] as classes hegemônicas desenvolveram uma estratégia de dominação, que se cristalizou no racismo, ao afirmarem que os escravos, por serem negros, eram inferiores, e, por serem inferiores, eram passíveis de serem escravizados [...] consideravam os africanos seres impensantes, amorfos, coisificados [...] Os negros africanos, apesar de humilhados e receberem tratamentos sub-humanos na travessia atlântica e em terras brasileiras, reverteram seus códigos culturais e criaram estratégias para se ter uma vida menos sofrida (RODRIGUES; SANTOS; 2012, p.2-3).

Na bagagem dos tumbeiros também estava a raiz que desabrochou forte em solo brasileiro: o samba. Carregado de referências da herança africana, criado no Brasil, por uma maioria de negros e mestiços, o ritmo é uma das poderosas referências dessa relação.

Recém-libertos pela Lei Áurea, não possuíam terra para constituírem suas comunidades, aglomerando-se nas cidades e formando as favelas. Restando-lhe a miséria, o preconceito e a sombra da violência – seja como agente ou como receptor dela, a imagem do negro torna-se “absolutamente indesejável, porque sobre ela recai, com toda a dureza, o pauperismo, as enfermidades, a criminalidade e a violência. [...] Isso ocorre numa sociedade doentia; de consciência deformada, em que o negro é considerado como culpado de sua penúria” (RIBEIRO, 1995, p.224).

Diante de situação tão degradante, coube ao afrodescendente brasileiro procurar formas de recriar sua identidade, refazer sua autoestima e mostrar sua importância e talento para a sociedade que insistia em mantê-lo como uma figura marginal. Assim, construíram:

[...] uma cultura própria, na qual se expressam com alto grau de criatividade. Uma cultura feita de retalhos do que de africano guardara no peito nos longos anos de escravidão, como sentimentos musicais, ritmos, sabores e religiosidade. [...] A partir dessas precárias bases, o negro urbano veio a ser o que há de mais vigoroso e belo na cultura popular brasileira [...] o negro aproveita cada oportunidade que lhe é dada para expressar o seu valor. Isso ocorre em todos os campos em que não se exige escolaridade. É o caso da

música popular, do futebol e de numerosas formas menos visíveis de competição e expressão (RIBEIRO, 1995, p.222-223).

Guilherme Leal (2013, p.2) compreende que a absorção da cultura dos “dominados” foi uma alternativa para se alcançar a unidade que o Brasil procurava nas primeiras décadas da República. “[...] seriam os encontros entre o branco e o negro, o rico e o pobre ou o acadêmico e o analfabeto o catalisador que fez do samba esta sugerida unanimidade. Ou seja, foi preciso haver um diálogo entre as mais diversas esferas da sociedade, para o samba ser considerado um símbolo nacional”.

Criadas em 1928, as agremiações carnavalescas absorveram essa característica do seu gênero mestre, o samba, em lidar com os conflitos e estabelecer negociações entre os mais diversos setores da sociedade.

As escolas de samba, como organismos vivos, tiveram, ao longo de sua trajetória, a rara capacidade de dialogar com a história. As agremiações atuaram como agentes receptoras de influências diversas, moldaram-se ao tempo e, concomitantemente, construíram este mesmo tempo, na fronteira entre a subversão e a manutenção da ordem, entre consensos e conflitos (FABATO; SIMAS, 2015, p.65).

Essa capacidade é reforçada por Maria Laura Cavalcanti (1994, p.213-214).

Esse caráter histórico vincula a realização do desfile a forças e atores sociais concretos. O desfile das escolas de samba acompanhou [...] a evolução da cidade do Rio de Janeiro. Sua natureza ritual, a um só tempo agonística e festiva, permitiu-lhe a absorção e expressão dos conflitos e relações da cidade em expansão: as camadas populares e as camadas médias, o jogo do bicho e o poder público, a zona norte e a zona sul... Essa é a base de sua permanência e atualidade: trata-se de uma forma cultural complexa e estruturada, cujo conteúdo expressivo – o enredo, o samba-enredo, as fantasias e as alegorias – é o vetor da vasta rede de reciprocidade que percorre anualmente diferentes bairros e camadas sociais da cidade.

Os negros, mestiços e demais pessoas de baixa renda que formavam as escolas se utilizavam delas, portanto, para conseguirem visibilidade e aceitação social. As instituições políticas, por sua vez, passaram a contribuir financeiramente com o evento, como forma de mantê-lo sobre seu domínio (FABATO; SIMAS, 2015, p.18). Dessa relação, prevaleceram nas décadas de 1930 a 1950 enredos valorizando a história oficial, a mesma que estava nos livros ensinados nos colégios: a história dos brancos, dos vitoriosos, consonante com os interesses e pensamentos dos grupos de maior poder econômico e influência.

Há uma ruptura, porém, em 1960, quando o carnavalesco Fernando Pamplona realiza *Quilombo dos Palmares* no Acadêmicos do Salgueiro. O desfile campeão rendeu uma revolução estética e temática, colocando a história “marginalizada” do Brasil no foco. A iniciativa, no entanto, gerou protesto entre os componentes da escola antes do carnaval. Acostumados a desfilar com fantasias ao estilo de nobres europeus – apelidadas de *Luís XV* –

os foliões não queriam se vestir de escravos e outras indumentárias africanas, afinal, como questionou o jornalista Sérgio Cabral (1996, p.201), “o povo das escolas de samba, desempregado ou mal pago em seus empregos, já era escravo o ano inteiro. Por que ser escravo também no carnaval?”. Fernando Pamplona (2013, p.58-59) também procurou compreender a resistência dos sambistas ao tema.

Indaguei meu grande folclorista Edison Carneiro por que nas escolas de samba, assim como no Maracatu ou nas Congadas, os negros só vestiam indumentária branca, não apenas agora, mas desde as primeiras manifestações, como podemos observar nas gravuras de Rugendas, Debret ou Chamberlain. A resposta foi difícil e saímos para especulação: 1– A indumentária negra representava a derrota e a escravidão. 2– A indumentária branca representava a vitória e o poder. Como nas Congadas e Maracatus, que são embaixadas de recoroação de um Rei Negro e como este rei reinaria somente nas festas da sua nação escrava, os brancos dominantes as consentiam. O negro então para dar maior valor ao poder “de ocasião” vestia-se, ele e sua corte, como D. João VI ou Pedro I ou II e suas cortes. Daí... As escolas de samba seguiram a mesma história. Seria a primeira vez que uma manifestação negra exibir-se-ia vestida de negro e com orgulho!

Pamplona estava correto. Depois da vitória salgueirense, os enredos africanos se tornaram uma constante, rendendo belos desfiles e títulos. A iniciativa pioneira do carnavalesco coincide com um momento em que o mundo começava a enxergar o continente africano com outros olhos.

Em um contexto marcado pela Guerra Fria, o crescimento dos movimentos de libertação nacional colocou a África em evidência e redimensionou aqui a importância do legado africano para o Brasil. A Mama África começou a ser reconhecida, imaginada, mitificada, reconstruída e inventada nas avenidas brasileiras. [...] em um único ano, 1960, 17 ex-colônias proclamaram a independência. Ao lado de países asiáticos que também conquistaram a autonomia, os africanos formaram, na Conferência de Bandung, de 1955, o bloco terceiro-mundista, assumindo compromissos em torno da luta contra o imperialismo, contra o racismo, pela valorização das culturas locais e pela autodeterminação dos povos. [...] a primavera terceiro-mundista repercutiu, no plano da cultura, em uma maior valorização – entre artistas da Europa e da América – das obras de arte, da arquitetura, da filosofia, da música e das religiosidades africanas. O mundo lançava outros olhares sobre o continente espoliado (FABATO; SIMAS, 2015, p.30-31).

A mudança de foco na história ocorreu não apenas devido ao processo de independência das colônias africanas. De acordo com Beatriz Sarlo (2015, p.15-19), o período compreendido entre as décadas de 1960 e 1970 marca a busca pelo reconhecimento de novas identidades e novos personagens, até então ignorados pelo o que a autora intitula como “discursos de memória”.

Os novos sujeitos do novo passado são esses caçadores furtivos que podem fazer da necessidade virtude, que modificam sem espalhafato e com astúcia suas condições de vida [...] Esses sujeitos marginais teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos “discursos de memória”.

Essa alteração iniciada por historiadores e cientistas sociais, a partir de reflexos do contexto político da época, chegou ao campo das artes, ao qual Fernando Pamplona teve a sensibilidade de captar primeiro no carnaval, tornando-se uma referência na trajetória das escolas de samba. Desde então, o negro enfim teria, através dos enredos, a oportunidade de narrar sua própria história.

3 – Batalhas de memória, confete e serpentina

Segundo Luiz Gonzaga Motta (2013, p.82), as narrativas são “dispositivos discursivos que utilizamos socialmente, em contexto, de acordo com nossas pretensões. Narrativas e narrações são formas de exercício de poder e hegemonia nos distintos lugares e situações de comunicação”. O autor considera que “cada um de nós (e nossa sociedade inteira) está recoberto por mantos superpostos de narrativas que refletem e condicionam nossas crenças e valores, nossa história e costumes, nossas leis e cultura. [...] contá-las e recontá-las dá sentido à vida humana” (2013, p.62). As narrativas “instituem as identidades, organizações e sociedades [...], forjam indivíduos e nações” (2013, p.34).

As narrativas criam a memória. De acordo com Huysen (2014, p.157), “A memória é considerada crucial para a coesão social e cultural da sociedade. Todos os tipos de identidade dependem dela”. Conforme o autor, a rememoração do passado é útil para a comemoração e avaliação dos erros. “Sem memória, sem a leitura dos restos do passado, não pode haver o reconhecimento da diferença [...] nem a tolerância das ricas complexidades e instabilidades de identidades pessoais e culturais, políticas e nacionais” (HUYSSSEN, 2000, p.72).

Segundo Beatriz Sarlo (2005, p.61), “as memórias se colocam deliberadamente no cenário dos conflitos atuais e pretendem atuar nele”. A opinião é reforçada por Huysen (2014, p.181-182).

A memória é sempre o passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. A memória, portanto, nunca é neutra [...] toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos [...] toda atividade de memória implica, sobretudo, um ataque do presente ao passado. De acordo com Freud, a memória é seletiva, fragmentada e contaminada por processos de esquecimento, deslocamento e condensação, e, devemos insistir, de instrumentalização.

Os autores consideram que o passado só é recuperado em forma de memória quando existe interesse ou motivo no presente. Sua existência, portanto, é um sintoma das relações construídas no presente, sendo influenciado por ele.

Uma das principais razões para a recorrente rememoração são os episódios traumáticos, cujas consequências ainda ressoam no presente, fazendo com que o passado persista nele.

Dentro da história brasileira, um desses principais episódios é a escravidão, que mesmo mais de um século depois de seu fim ainda mantém suas heranças negativas vivas no âmago da sociedade. Como desejo de desconstruir a imagem deteriorada que conquistou, continua existindo uma intensa luta não apenas pelo reconhecimento e igualdade do negro, bem como um desejo de justiça, reivindicação e reparação da identidade machucada. “O discurso da memória, transformado em testemunho, tem a ambição da autodefesa; quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se uma posição no futuro” (SARLO, 2005, p.51).

No caso dos enredos das escolas de samba, os carnavalescos não elaboram narrativas de memórias pessoais, mas sim fixadas no coletivo. Baseiam-se em lendas, crenças, livros, entrevistas e outros documentos como fontes de pesquisa. Quase sempre narram o passado, lembrando por pessoas que já não estão mais neste mundo. Contam o que convém, e até onde os registros permitem conhecer. “Os aldeões ou as vítimas falam no presente e, inevitavelmente, sabem mais do que sabiam no momento dos fatos, embora também tenham esquecido ou procurado o esquecimento” (SARLO, 2005, p.57). Sarlo (2005, p.93) complementa seu raciocínio ao dizer que “[...] *toda experiência do passado é vicária*, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato”.

Huysen (2000, p.22) observa que a memória traumática muitas vezes está inserida em espaços de entretenimento, moldando-se como produto comercial. A recorrente citação à escravidão no desfile das escolas de samba, que ganhou a fama de *o maior espetáculo da Terra*, também pode ser analisado por este prisma.

[...] a memória traumática e a memória visual como ocupando juntas o mesmo espaço público, em vez de vê-las como fenômenos excludentes. Questões cruciais da cultura contemporânea estão precisamente localizadas no limiar entre a memória dramática e a mídia comercial. É muito fácil argumentar que os eventos de entretenimento e nos espetáculos das sociedades contemporâneas midiáticas existem apenas para proporcionar alívio ao corpo político e social angustiado por profundas memórias de atos de violência e genocídio perpetrados em seu nome, ou que eles são montados apenas para reprimir tais memórias. O trauma é comercializado tanto quanto divertimento e nem mesmo para diferentes consumidores de memórias.

O caráter espetacular das escolas de samba insere o evento na cultura de massa. Desenvolvida a partir da potencialização dos meios de comunicação nos Estados Unidos na década de 1920, a cultura de massa é resultado do processo de decadência e vulgarização da cultura culta, sendo gerado a partir da cultura popular e o agente da deformação desta.

Tradicionalmente entendida como fonte de alienação e imposição, a cultura de massa é relativizada na análise feita por Jesús Martín-Barbero. Segundo o autor (1997, p.312), essa

também é uma área conflitiva, de existência e luta, que produz uma nova forma de sociabilidade e uma alteração na função social da própria cultura. Sendo assim, “o que ocorre no mercado simbólico não remete apenas ao que tem a ver com a lógica da classe dominante, mas também com a dinâmica e a complexidade do universo dos dominados”.

Na massa, as diferenças tendem a ser encobertas e negadas, na busca por reconciliar gostos e determinar comportamentos. Este sistema cultural funciona como forma de consentimento domesticado dos dominados diante da classe hegemônica. Os conflitos são diluídos nessa articulação, que provoca a reabsorção das diferenças sociais.

Os dominados, por sua vez, encontram aí espaço para a manifestação de seus conceitos e vontades, ainda que de forma distorcida. No questionamento de Martin-Barbero (1997, p.313), “quanto do que constituem as classes populares ou faz parte de sua vida, que é rechaçado pelo discurso da cultura, da educação e da política, encontra expressão na cultura de massa, na indústria cultural?”. Desmistifica-se, então, o conceito de que tais meios significam uma imposição de cima para baixo. Na verdade, eles trazem suas ideias para o centro da sociedade, na busca de um senso comum em que todos possam ser enxergados, ainda que como um grupo anônimo e uniforme.

Essa reprodução da vida social é amplificada através das mídias. Como apontado por Santaella (1992, p.29), “os fenômenos culturais só funcionam culturalmente porque são também fenômenos comunicativos”. Ou seja, a comunicação é fundamental para que a cultura exista e se atualize. A ideia é reforçada por Martin-Barbero (1997, p.196), quando considera que “dizer ‘cultura de massa’ equivale, em geral, a nomear aquilo que é entendido como um conjunto de meios massivos de comunicação”.

Os meios de comunicação de massa, ou mídias, são formas potenciais de proliferação de uma mensagem que parte de um ou poucos emissores para um grande número de indivíduos receptores. Eles integram os processos de mediação estabelecidos pela cultura de massa, funcionando como potencializadores, mas não criadores, desse sistema. “[...] estamos *situando* os meios no âmbito das mediações, isto é, num processo de transformação cultural que não se inicia nem surge através deles, mas no qual eles passarão a desempenhar um papel importante” (MARTIN-BARBERO, 1997, p.196).

Mídia de grande popularidade no Brasil, a televisão se torna essencial no processo de inserção do carnaval carioca na cultura de massa.

A televisão [...] se constitui em uma espécie de mídia altamente absorvente que pode trazer para dentro de si qualquer mídia e qualquer outra forma de cultura. A TV se caracteriza como a mídia das mídias, isto é, tem um caráter antropofágico. Ela absorve e devora todas as outras mídias e formas de cultura (SANTAELLA, 1992, p.41-42).

Martin-Barbero (1997, p.300) vai além ao afirmar que “é a própria noção de cultura, sua significação social, o que está sendo transformado pelo o que a televisão produz e em seu modo de reprodução”.

Hiram Araújo (2006 apud FARIAS, 2007, p.10) comenta que televisão e escolas de samba se afinam por ambas terem em suas características estruturais o que denomina como *estética da superficialidade*, se valendo da instantaneidade, o efêmero, a sucessão constante das imagens e acontecimentos. “Por usarem o mesmo tipo de arte (estética da superficialidade), a televisão e escola de samba se aproximaram, a ponto de hoje o desfile das escolas serem um produto da televisão, isto é, feito para a televisão”.

A ideia é reforçada pelo carnavalesco campeão pela Estação Primeira de Mangueira em 2016, Leandro Vieira (2016), ao afirmar que “Os desfiles atuais estão na lógica do espetáculo. Então, é preciso olhá-lo dentro desta lógica [...] A festa como manifestação cultural, brasileira, autêntica e espontânea perde um pouco. Deixa de ser um espetáculo televisionado para ser um espetáculo televisivo”. A observação, entretanto, é antiga. Ainda em 1978, o crítico de artes plásticas, Frederico Morais (apud CABRAL, 2011, p.236), em artigo para *O Globo*, acrescenta: “Desde que o carnaval passou a se organizar em função do desfile na passarela, e que esta desemboca diretamente no vídeo, em nossa casa, é o visual que prevalece”.

3- Fatumbi, Agudás e África do Sul

O primeiro enredo africano realizado pelo carnavalesco Milton Cunha homenageava, na verdade, um branco europeu. Pierre Edouard Leopold Verger, ou simplesmente Pierre Verger, nasceu em 1902, na França. Consagrou-se como fotógrafo e etnólogo. “Artista e místico, sabia tudo sobre a África e o Brasil. Baiano exemplar, francês de nascimento e africano de coração” (CUNHA, 2016), dedicou-se a uma incansável pesquisa e divulgação da cultura negra, pela qual se apaixonou. Recebeu o nome religioso de Fatumbi, ao ser iniciado no candomblé quando morava no Benin. Faleceu em 1996, na Bahia, sendo homenageado pela União da Ilha do Governador dois anos depois.

A obra de Fatumbi é um elogio à negritude. Ele registrou com sua máquina fotográfica e seus textos "o negro orgulhoso do sangue negro que corre em suas veias". [...] Para o amanhã, Fatumbi construiu sólida obra-exaltação ao negro, soube edificá-la no topo da montanha livre, dentro dele mesmo. Todos os tambores do mato batiam no sangue de Fatumbi. Todas as luas selvagens e ferventes do mato brilharam em sua alma (CUNHA, 2016).

Milton considera a obra fotográfica e ensaísta de Verger a mais importante já publicada no Brasil sobre a cultura negra, destacando principalmente o culto aos orixás. Logo no início da

sinopse, o carnavalesco reforça a ponte que, pela força dos tambores, liga o samba à sua primeira matriz, o candomblé.

Quando nossa escola entra na Avenida, um orixá se manifesta em nós. Por isso nos fantasiámos “Para aguardar o transe de possessão na forma ritual”. Esse orixá gosta de exibir sua alegria. Gosta de cantar e dançar ao som dos tambores da bateria. Mais que tudo - É carnaval! Tem candomblé! (CUNHA, 2016).

O texto esclarece que o desfile será desenvolvido em seis partes, cada qual pontuada por uma alegoria. No primeiro, reforça aquilo que denomina como “Diáspora Iorubá”, que atravessou o mar nos dois sentidos entre África e Brasil, ressaltando seu comportamento dinâmico. Teve início com os navios negreiros, que atravessaram o Atlântico durante mais de 350 anos, trazendo não apenas os escravos, mas também seus costumes e crenças. O carnavalesco alega que o pensamento europeu de que os africanos eram um povo bárbaro, devido às altas temperaturas, foi o argumento que justificou a escravidão.

Nessa ordem de idéias, a Igreja católica fez do preto a representação do pecado e da maldição divina. Por isso, nas colônias ocidentais da África, mostrou-se sempre Deus como um branco velho de barba e o diabo, um moleque preto de chifrinhos e rabinhos. Alguns missionários, decepcionados na sua missão de evangelização pensavam que a recusa dos negros em se converterem ao Cristianismo refletia, de fato, sua profunda corrupção e sua natureza pecaminosa. A única possibilidade de salvar esse povo tão corrupto era a escravidão. Muitos se utilizaram de tal argumento para defender, justificar essa instituição. Desse modo não haverá nenhum problema moral entre os europeus do séc. XVI e XVII, porque na doutrina cristã, o homem não deve temer a escravidão do homem pelo homem, e sim sua submissão às forças do mal. Por isso foram instaladas capelas nos navios negreiros para que se batizassem os escravos antes da travessia. Em total desrespeito e flagrante violação à religião dos africanos, a preocupação cristã consistia em salvar as almas e deixar os corpos morrerem (CUNHA, 2016).

Os negros, no entanto, apresentaram uma grande resistência, mantendo sua fé inalterada.

Os governantes para impedir uma revolta generalizada dos negros contra os brancos permitiram a manutenção de jogos e danças étnicas. Curiosamente, a Igreja se associou a esta política, separando os grupos por raça ou "nação", a fim de catequizá-los em várias línguas e dar-lhes unidade católica. [...] Sob nomes diversos, sempre dados por brancos para as seitas dos negros (tambor do Maranhão, Xangô em Recife e Alagoas, candomblé na Bahia, caboula no Espírito Santo, macumba no Rio, batuque em Porto Alegre), os antigos cultos puderam sobreviver até os nossos dias (CUNHA, 2016).

O segundo setor do desfile relata que Verger conheceu diversos países em 17 anos de viagem. Em 1952, em Benin, é iniciado no candomblé, recebendo o “cargo” de babalaô e o nome Fatumbi, que significa “renascido pela graça de Ifá⁴”. A incorporação à religião foi total,

⁴ Ifá é um sistema de adivinhação que se originou na Nigéria.

a ponto de afirmar "A partir deste momento, sou Fatumbi. Pierre Verger é morto!" (CUNHA, 2016).

O babalaô, guardador dos segredos e das receitas medicinais, precisa dominar milhares de fórmulas. 400 delas estão listadas no livro *Ewe* (O uso das plantas na sociedade iorubá), o último publicado por Verger. A obra torna-se de grande relevância, considerando-se que o conhecimento é transmitido oralmente pelo idioma iorubá e que o candomblé possui muitos ritos e informações que são secretas ou pouco acessíveis àqueles não iniciados na religião.

Em seguida, a apresentação aborda a atitude intencional de Pierre Verger de fazer a ponte entre África e Brasil, levando informações a ambos os lados, a partir da observação de que muito dos laços culturais entre os dois povos havia se perdido. Milton Cunha ressalta neste momento outro livro de Verger, *Orixás*, considerada “a Bíblia do candomblé e a mais completa obra para a compreensão da África Brasileira ou do Brasil Africano” (CUNHA, 2016).

Passa-se a entender os ritos negros do candomblé brasileiro como continuidade e adaptação (releitura) de ritos seculares praticados em África. E percebe-se que as adaptações e sincretismo estiveram a serviço da continuidade das crenças, aspecto sincrético este primordial para a prática dos ritos pelos negros escravos. Aliás, os navios negreiros são verdadeiros mundos atravessando o Oceano para desembarcar cultura negra no Brasil (que achava apenas estar importando escravos). (CUNHA, 2016).

Na busca por compreender também a África Brasileira, o setor conta as observações do personagem do enredo sobre os negros brasileiros que, depois de libertos, foram para a África. “Curiosamente, eles chegavam abasileirados, desafrikanizados, aparentemente cristianizados, vestidos à ocidental, construindo casas assobradadas de estilo brasileiro e formando uma sociedade fechada, sem se misturar facilmente com os seus antigos compatriotas africanos” (CUNHA, 2016).

O quarto setor fala sobre a identificação de Verger com a Bahia e conta detalhes dos rituais do candomblé.

Para o conjunto dos fiéis, esses cantos e danças são formas de saudar as divindades. Para os filhos-de-santo, consagrados a um orixá determinado, quando chega a hora de evocar o seu Deus, a dança adquire uma expressão mais profunda, mais pessoal, e os ritmos, pelos quais foram sensibilizados, tornam-se uma chamada do orixá e podem provocar-lhes um estado de embriaguez sagrada e de inconsciência que os incitam a se comportarem como o deus, enquanto vivo (CUNHA, 2016).

Milton Cunha (2016) relata ainda duas diferenças entre os cultos religiosos na África e no Novo Mundo: as cerimônias africanas evocam apenas um orixá em uma festa, geralmente pela coletividade familiar, enquanto na Bahia vários orixás são “chamados” para uma mesma festa e a coletividade familiar inexistente.

Em sequência, o enredo celebra os 62 mil negativos e mais de 40 livros que compõem o acervo do consagrado Fatumbi. Por este material, o antropólogo Gilberto Velho (apud Cunha, 2016) comenta que sua obra "é extremamente importante na recuperação da memória africana na cultura brasileira". O sincretismo religioso na relação entre candomblé e catolicismo também é destacado. Através dele, por exemplo, o orixá Oxalá representa Senhor do Bonfim e Iemanjá é Nossa Senhora da Imaculada Conceição.

A compreensão do Sincretismo é um dos resultados mais importantes da obra de Fatumbi, pois os santos do paraíso católico ajudaram os escravos a lograr e a despistar os seus senhores sobre a natureza das danças que estavam autorizados a realizar, aos domingos, quando se reagrupavam em batuques por nações de origem. Vendo seus escravos dançarem de acordo com os seus hábitos e cantarem nas suas próprias línguas, os senhores julgavam não haver ali divertimento de negros nostálgicos. Quando precisavam justificar o sentido dos seus cantos, os escravos declaravam que louvavam, nas suas línguas, os santos do paraíso. Na verdade, o que eles pediam era ajuda e proteção aos seus próprios deuses. [...] Os santos católicos, ao se aproximarem dos deuses africanos, tornavam-se mais compreensíveis e familiares aos recém-convertidos. É difícil saber se essa tentativa contribuiu efetivamente para converter os africanos, ou se ela os encorajou na utilização dos santos para dissimular as suas verdadeiras crenças (CUNHA, 2016).

O desfile se encerra com a representação da morte de Verger como uma festa entre Fatumbi e Oxalá⁵. Uma citação do personagem inspira a representação do carnavalesco: "A morte é uma mera passagem para a reencarnação, e por isso, é sempre motivo de festa. Na África, as pessoas já nascem sabendo que irão reencarnar depois da morte" (CUNHA, 2016). Cunha (2016) arremata seu texto com uma constatação moral. "Fatumbi é luz e esperança para a convivência pacífica da humanidade, pois o respeito cultural é fundamental para a manutenção do belo mosaico humano mundial".

Cinco anos após, o carnavalesco volta a abordar a temática afro-brasileira em *Agudás: Os que Levaram a África no Coração e Trouxeram para o Coração da África, o Brasil!*. Apresentado pela Unidos da Tijuca em 2003, o desfile narrou a história dos Agudás, grupo de ex-escravos brasileiros que, libertos, retornaram à África.

O texto – mais sucinto que o primeiro – se inicia também fazendo o elo entre os tambores africanos e a bateria da escola de samba. Segundo o artista, a epopeia Agudá guarda em si todas as faces da negritude: a *dolorosa*, que representa a vinda dos africanos ao Brasil devido à escravidão; a *agressiva*, decorrente da luta pela liberdade dos cativos; a *serena*, significada pela liberdade e o retorno/ ida dos negros para a África; e a *vitória*, a constituição da comunidade afro-brasileira livre em solo africano. "É o Brasil que está voltando para a África, levando na bagagem lembranças culturais de uma vida 'à brasileira': comidas, religiosidade, arquitetura e sabedoria ameríndia" (CUNHA, 2016).

⁵ Oxalá é o orixá associado à criação do mundo e da espécie humana.

Os Agudás, que chegaram em Porto Novo (Benin) entre os séculos XVIII e XIX, são chamados de os “retornados” no enredo. Podem ser compreendidos como a síntese do fluxo cultural entre Brasil e África, tornando o Brasil mais africano e a África mais brasileira.

Agudás... Agudás... Agudás... Gente estrangeira, gente brasileira... irmãos que já estiveram e que já foram daqui. Agudás... Agudás... Agudás... Gente meio preto meio branco, gente que mistura na alma o Benin e o Brasil. A África e a América. Agudás... Agudás... Agudás... Os retornados! Retornados que levaram o acarajé e desenvolveram feijoada; que levaram abará e devolveram "cozido"; que levaram vatapá e devolveram cocada baiana; que levaram Exu e nos lembraram Oxóssi; que navegaram com Iemanjá e nos trouxeram o Senhor do Bonfim; que levaram o nosso sangue morando neles e trouxeram as construções coloniais brasileiras; que levaram a África no coração e trouxeram para o coração da África, o Brasil! [...] Agudás... Agudás... Agudás... Aqueles que levaram o semba e trouxeram de volta o samba. Agudás... Agudás... Agudás... "foi umbigada e voltou dançando o cordão de carnaval" (CUNHA, 2016).

O enredo é encerrado com a valorização do carnaval como a festa da redenção do povo negro e o bonito conceito de que, com o retorno dos Agudás para seu solo de origem, a epopeia chega ao fim. “O círculo se fecha; a roda do destino cumpre sua derradeira volta: é Obatalá⁶ majestoso que abre seus braços gloriosos da fraternidade”.

Mais quatro anos se passaram para que o carnavalesco idealizasse *Preto e Branco a Cores*, desfile que a Unidos do Porto da Pedra levou para a avenida para homenagear a África do Sul em 2007. A sinopse se inicia com uma citação de Nelson Mandela, o principal personagem do enredo.

Durante minha vida me dediquei a lutar pelo povo da África. Lutei contra a dominação branca, e também lutei contra a dominação negra. Almejei o ideal de uma sociedade democrática e livre, onde todas as pessoas vivessem juntas em harmonia e com oportunidades iguais. Um ideal pelo qual vivo. Mas se preciso for, também estou preparado para morrer por ele (MANDELA apud CUNHA, 2016).

O principal conceito valorizado dentro do enredo é o de liberdade e a oposição ao racismo, ao qual o carnavalesco destaca: “gente não tem cor, tem caráter” (CUNHA, 2016). O desfile se inicia com as nove etnias que formam a África do Sul em um mundo livre e colorido. O segundo setor apresenta o mundo preto e branco do *apartheid* – regime de segregação racial que vigorou no país entre 1948 e 1994 –, representado na figura do anjo colonizador intolerante, e o terceiro mostra a violência provocada neste período nebuloso, tendo como maior símbolo o veículo blindado *Mellow Yellow* que atirava contra a população negra. Em seguida, surge a figura de Nelson Mandela, considerado o “leão enjaulado”, a maior inspiração contra o racismo. Nos últimos setores, a escola exalta a escolha do país para ser palco da Copa do Mundo de 2010; cita o Museu da Favela Vermelha (rendendo no texto uma homenagem aos

⁶ Obatalá é uma das variações para chamar Oxalá.

grupos com Cufa, Nós do Morro e AfroReggae, que dedicam atividades semelhantes de elevação da autoestima nas favelas cariocas); celebra o “Dia da Reconciliação”, que marca o fim do *apartheid* e a volta definitiva do mundo colorido; e encerra com a fênix, ave que representa o renascimento, e a referência ao Monumento à Liberdade.

O enredo, diferente dos outros dois analisados, não apresenta a ponte África-Brasil, mas nem por isso deixa de estabelecer comparações entre ambos. Além da já citada comparação entre o Museu da Favela Vermelha e as entidades que realizam trabalhos sociais e culturais nas favelas cariocas, chama à atenção a associação que o carnavalesco faz ao chamar o *Mellow Yellow* de Caveirão, veículo este de características semelhantes utilizado pela polícia do Bope (Batalhão de Operações Policiais Especiais do Rio de Janeiro). O Caveirão é bastante questionado por setores da sociedade, por considerarem que seu uso viola os direitos humanos. Além disso, o blindado é o “mascote” que representa a fama criada pela polícia carioca de agir com violência excessiva nas favelas, vitimando inocentes. Sobre tais interseções, Andreas Huyssen observa que é recorrente a consideração dos traumas históricos como transnacionais.

É claro que os debates sobre a memória nacional estão sempre imbricados com os efeitos da mídia global e seu foco em temas tais como genocídio e limpeza étnica, migração e direitos das minorias, vitimização e responsabilização. Quaisquer que possam ser as diferenças e especificidades locais das causas, elas sugerem que a globalização e a forte reavaliação do respectivo passado nacional, regional ou local deverão ser pensados juntos (HUYSEN, 2000, p.17).

A proximidade entre África do Sul e Brasil é reforçada ao fim da sinopse. “Orgulhosos por desfilarem questão tão crucial para o mundo moderno, e certos de que o Brasil precisa olhar para o exemplo sul-africano, almejando paz à humanidade” (CUNHA, 2016). Assim, o negro sul-africano, tal como o negro brasileiro, atravessaram trajetórias semelhantes: o preconceito justificou a ação violenta e traumática do europeu colonizador, gerando o *apartheid*/escravidão e a consequente luta pela liberdade e pela reparação de todos os danos. A comparação entre os carros blindados e a lembrança dos negros confinados em guetos reforça o questionamento de que até que ponto o Brasil ainda vive, a seu modo, o seu *apartheid*. A figura de Nelson Mandela como o mártir da luta pela liberdade o torna também uma referência no Brasil.

4- Conclusão

Muitas vezes o senso comum sobre a relação entre Brasil e África se limita a alguns aspectos mais recorrentes, como a escravidão e o desenvolvimento cultural e religioso desenvolvido pelo negro no Brasil. Os enredos de Milton Cunha aprofundam este conhecimento, oferecendo novas informações que acrescentam a este repertório.

Fatumbi é uma justa homenagem a Pierre Verger, cuja vida foi dedicada à pesquisa e divulgação da ponte negra sobre o Atlântico que ligam o país sul-americano ao continente africano. *Agudás* se destaca ao apresentar a um grande público uma história pouco conhecida: fugindo dos relatos por vezes repetitivos sobre a influência africana no Brasil, o enredo mostra a influência brasileira na África, assunto já citado superficialmente no carnaval da União da Ilha em 1998. *África do Sul*, por sua vez, é um dos poucos enredos do carnaval carioca que não possui nenhuma passagem pelo Brasil. Mas, por associações, apropriações e coincidências, ao falar do país africano, diz também muito sobre o Brasil. A comparação, inclusive, provoca a reflexão sobre o racismo por aqui, que persiste muitas vezes de forma velada.

Ainda que incorporado como espetáculo e vendido como diversão, a lembrança da escravidão no carnaval – bem como toda a trajetória do negro nos dois continentes – é bastante relevante, diante da pouca representatividade e reconhecimento que o negro e sua história possuem nos meios de comunicação e na sociedade de modo geral. A transformação das escolas de samba da cultura popular para o massivo denota perda de certos elementos originários dessas instituições, exigindo uma constante negociação e adaptação para atender às demandas da sociedade e, em especial, aos interesses da Rede Globo, atual detentora dos direitos de transmissão. Mas sem essa flexibilização, o evento não teria o alcance de público e notoriedade que conquistou.

Como um exemplo deste “toma lá, dá cá”, o negro sambista perdeu espaço na avenida do carnaval para artistas, celebridades e os profissionais carnavalescos, ao passo em que a transmissão televisiva incentivou a prevalência da estética em detrimento do samba nos desfiles. Por outro lado, através dos meios de comunicação, ele adquiriu visibilidade, reconhecimento e pode apresentar suas narrativas para um incontável público presente em qualquer parte do Brasil e do mundo.

Assim, as escolas de samba cumprem o valioso papel de, através da alegria, produzir conhecimento, reforçar a memória e gerar questionamentos. Busca, com isso, ressaltar o passado, repensar o presente e vislumbrar um futuro melhor.

5- Referências

ARAÚJO, Hiram. Prefácio, 2006. In: FARIAS, Júlio César. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007

CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

CUNHA, Milton. **Fatumbi, a Ilha de Todos os Santos**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/uniao-da-ilha-do-governador/1998/25/>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

_____. **Agudás: Os que Levaram a África no Coração e Trouxeram para o Coração da África, o Brasil!**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/unidos-da-tijuca/2003/26/>>. Acesso em: 03. jun. 2016.

_____. **Preto e Branco a Cores**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/unidos-do-porto-da-pedra/2007/21/>>. Acesso em: 03. jun. 2016.

FABATO, Fábio; SIMAS, Luiz Antonio. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEAL, Guilherme Carréra Campos. **Considerações sobre o discurso em “O mistério do samba”**. Artigo apresentado ao XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus (AM), 2013.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Alfredo Sotero Alves; SANTOS, Maria Salett Tauk. **Troias Negras: reconversão cultural e parcerias dos quilombolas históricos**. Artigo apresentado ao XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza (CE), 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1992.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VIEIRA, Leandro. **Escolas desfilarão com menos alegorias e em menor tempo no Carnaval de 2017**. Entrevista concedida a Caio Barbosa. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2016-05-17/escolas-desfilarao-com-menos-alegorias-e-em-menor-tempo-no-carnaval-de-2017.html>>. Acesso em: 03 jun. 2016.